

Teoria e storia della musica greca antica alla scuola di Vittorino da Feltre

Angelo Meriani
Università di Salerno

Abstract

The article examines and comments on the sources concerning the study and teaching of music, both on theoretical and practical side, at the school of Vittorino da Feltre during the '30s of the XV Century. Then, it focuses on the fact that one important Greek manuscript containing a *corpus* of musicological texts was present in the library of the school at that time. Moreover, at least two copies were drawn from it in the same period, and one of them contains an incredibly huge amount of *marginalia* dealing with technical aspects of the discipline, by the hand of Gian Pietro da Lucca, one of the Vittorino's pupils. A new attention is given to a passage of the *De Victorini Feltrensis vita ac disciplina* by Sassolo da Prato, another of the Vittorino's students, who clearly draws most of his information from the the Plutarchan *De musica*, one of the texts contained in the manuscript(s) available in the school. These data testify for an intense scholarly activity on ancient Greek musicological texts long before the end of the XV Century.

Keywords

Vittorino da Feltre

Gian Pietro da Lucca

Sassolo da Prato

Musica greca antica - Ancient Greek Musicology

De musica attribuito a Plutarco - Plutarchan *De musica*

Manoscritti greci - Greek Manuscripts (*Marc. Gr.* VI 10 - *Neap.* III C 1)

Marginalia

Che all'insegnamento della musica Vittorino da Feltre (1378?-1446/7) riservasse un posto di tutto rilievo all'interno dei piani di studio da lui promossi a Mantova nella scuola della Ca' Gioiosa è un fatto ben testimoniato.¹ Sulla base della documentazione nota finora svolgerò qui qualche nuova considerazione, in riferimento sia ai contenuti e all'impostazione generale data da Vittorino allo studio teorico e pratico della disciplina (§§ 1-3), sia alla presenza, nella biblioteca della Ca' Gioiosa, di libri contenenti testi greci di teoria musicale, cercando di mostrare che in quell'ambiente quei testi venivano non soltanto copiati, ma effettivamente studiati e interpretati, con tutta probabilità in prospettiva didattica (§ 4). Aggiungerò poi un dato secondo me molto significativo e tuttavia mai ancora preso in esame, relativo alla conoscenza, all'interno della scuola, del *De musica* attribuito a Plutarco - e stavolta l'utilizzazione del testo in prospettiva didattica sembra doversi considerare sicura (§ 5). Se il quadro qui delineato risulterà convincente, bisognerà, rispetto all'opinione consolidata, retrodatare di almeno sessant'anni la diffusione in Occidente dei testi originali dei teorici musicali greci e, soprattutto, la loro utilizzazione in chiave specificamente musicologica, per quanto quest'ultima sia rimasta, a quanto pare, circoscritta alla scuola di Vittorino e sembra non aver lasciato tracce visibili nella letteratura tecnico-specialistica coeva. In definitiva, testi greci di teoria musicale erano noti e utilizzati a Mantova ben prima che Franchino Gaffurio (1451-1522), alla fine del XV sec., commissionasse a Francesco Burana la traduzione latina del *De musica* di Aristide Quintiliano (1494) e a Nicolò Leonicensi la traduzione latina degli *Harmonica* di Claudio Tolomeo (1499).² Nel concludere, indicherò spunti per possibili approfondimenti (§ 6).

¹ Sull'argomento si veda CLAUDIO GALLICO, *Musica nella Ca' Gioiosa, in Vittorino da Feltre e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti*, a cura di Nella Giannetto, Firenze, L. S. Olschki Editore, 1981, pp. 189-198; MARIAROSA CORTESI, *Libri di lettura e libri di grammatica alla scuola di Vittorino da Feltre*, in *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'Antichità al Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cassino, 7-10 maggio 2008, a cura di Lucio Del Corso e Oronzo Pecere, tomo II, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2010, pp. 612-619.

² Su questi problemi cfr. gli studi di F. ALBERTO GALLO, *Le traduzioni dal greco per Franchino Gaffurio*, «Acta musicologica», XXXV, 1963, pp. 172-174; ID., *Musici Scriptores Graeci*, in *Catalogus Translationum et Commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Annotated Lists and Guides*, Editor in Chief, F. Edward Cranz, Associate Editor, Paul Oskar Kristeller, Volume III, Washington D. C., The Catholic

1. Teoria musicale in latino alla Ca' Gioiosa: libri e testi

Certamente inclusa nel *curriculum* degli allievi di Vittorino doveva essere la trattazione della teoria musicale secondo l'impostazione e le direttive della manualistica tradizionale in latino, rappresentata dal *De institutione musica* di Boezio e dal *De musica* di Agostino. Dell'insegnamento ricevuto in tal senso alla scuola di Vittorino parla infatti Johannes Gallicus da Namur (1415-1473), nel suo trattato *Ritus canendi vetustissimus et novus*, che fu composto probabilmente tra il 1458 e il 1464 e che è stato definito «il più determinato riflesso, che si possa riconoscere, dell'operosità musicale promossa da Vittorino da Feltre a Mantova e calata nei programmi della Ca' Giocosa».³ Quando venne in Italia, egli doveva essere già dotato di una buona formazione musicale, ma furono proprio le lezioni boeziane di Vittorino - sostiene - a consentirgli di elaborare e integrare le proprie conoscenze pregresse in un nuovo e più solido edificio teorico:

cum ad Italiam venissem ac sub optimo viro, Magistro Victorino Feltrensi, musicam Boetii diligenter audissem, qui me prius musicum estimabam, vidi necdum veram huius artis attigisse practicam. Vera numquam practica musicae quam funditus tunc ignorabam, haec est, universa, quae scripta sunt hic et e puro fonte Boetii prorsus exhausta velle scire, quae vero supra tetigimus non ignorare. Verus ergo cantor erit qui totum quod nunc canitur ex hac vera practica procedere videbit.⁴

Da questo passo appare chiaro che per Johannes i fattori che compongono la *vera practica musicae*, da lui stesso - come dice - precedentemente ignorata, sono precisamente due: da un lato l'apprendimento dei contenuti della sua stessa opera, evidentemente attinti, a loro volta, a quelli dell'opera di Boezio (*quae scripta sunt hic et e puro fonte Boetii prorsus exhausta*); dall'altro la considerazione dei contenuti della sua formazione musicale pregressa (*quae vero supra tetigimus*). Come è stato opportunamente rilevato, «la lettura vittoriniana risulta esercitata con critico acume, “e puro fonte Boetii”, dove quell'attributo “puro” non è semplicemente ammirativo o esornativo, ma indica che la lezione e il programma del testo originale furono emendati dalle corruzioni, le contaminazioni, gli sviamenti di secoli di rivisitazioni successive».⁵ In questo senso, converrà leggere un altro brano, tratto dalla *Praefatio* del trattato:

Gallia [...] me genuit et fecit cantorem, Italia vero qualemcumque sub Victorino Feltrensi, viro tam litteris graecis quam latinis affatim imbuto, grammaticum et musicum, Mantua tamen Italiae civitas indignum Cartusiae monachum, neque tam doctoris egregii Boetii cultorem, in hac re, seu commendatorem, quam et sollicitum proponendae vetustatis in omnibus sectatorem ac inquisitorem.⁶

University of America Press, 1976, pp. 63-66; ID., *La trattatistica musicale*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1981, pp. 304, 311-314; ID., *Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance*, in *Geschichte der Musiktheorie*, herausgegeben von Frieder Zaminer, VII: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert: Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, pp. 9-38; e di CLAUDE V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven - London, Yale University Press, 1985, pp. 111-122.

³ Così CLAUDIO GALLICO, *Musica nella Ca' Giocosa*, in *Vittorino da Feltre e la sua scuola*, cit., p. 191; sul personaggio, i passaggi noti della sua biografia, la sua opera e la relativa tradizione manoscritta, si veda ALBERT SEAY, *Johannes Gallicus. Ritus canendi*, edited by A. S., Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1981, I, p. iii-vii; CECIL ADKINS, *Gallicus [Carthusiensis, Legiensis, Mantuanus]*, *Johannes*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Online*, second edition, edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, Volume 9, London 2002, p. 474 (disponibile anche online a http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16313?q=johannes+de+namur&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit); CLAUDIO GALLICO, *ibid.*, pp. 191-194; altra bibliografia in MARIAROSA CORTESI, *Libri e vicende di Vittorino da Feltre*, «IMU», XIII, 1980, p. 97, nota 2.

⁴ Johannes Gallicus, *Ritus canendi*, I, 3, 12, 21-22 (p. 78 Seay).

⁵ CLAUDIO GALLICO, *Musica nella Ca' Giocosa*, in *Vittorino da Feltre e la sua scuola*, cit., p. 192; sulla medesima linea, MARIAROSA CORTESI, *Libri di lettura e libri di grammatica alla scuola di Vittorino da Feltre*, in *Libri di scuola e pratiche didattiche*, cit., pp. 614-616.

⁶ Johannes Gallicus, *Ritus canendi*, I, praefatio, 16 (p. 2 Seay).

Qui Johannes, nell'evidenziare l'importanza determinante dell'insegnamento musicale da lui ricevuto alla scuola di Vittorino, rileva che esso era teso non soltanto allo studio e all'apprezzamento di Boezio, ma anche e soprattutto alla ricerca e alla spiegazione, *in omnibus*, della *vetustas*, ossia, si direbbe, delle fonti più antiche. In effetti, proprio uno studio di questo tipo dovette dargli la possibilità, primo tra i teorici musicali occidentali, di rendersi conto che i modi greci e quelli del canto ecclesiastico erano governati da sistemi e principi indipendenti e profondamente diversi tra loro.⁷ Non è questa la sede per approfondire la questione, anche se, alla luce di quanto andrò dicendo, avanderò più avanti (§ 4) un'altra ipotesi sull'interpretazione dell'espressione usata da Johannes; basti dire per ora che, a due riprese, Johannes mostra di sapere perfettamente che Boezio attingeva a sua volta a fonti greche:

In ea namque musica, quam totiens allegatus Boetius de Graeco vertit in Latinum, legitur illam a principio fuisse simplicissimam, adeo quod quatuor nervis ipsa tota constaret [...] quis cantorum scire non debeat omne quod canimus in ecclesia Dei vetus et novum ab ipso ritu vetustissimo, quem e Graeco transtulit Boetius emanasse philosophorum, imo nil aliud esse vel umquam fuisse nec futurum esse quam idipsum?⁸

Alla luce di queste testimonianze possiamo senz'altro ritenere che alla base delle lezioni di musica impartite da Vittorino ci fosse almeno una copia del *De institutione musica* di Boezio, anche se, in proposito, non disponiamo di dati certi. Al contrario, la presenza del *De musica* di Agostino tra i libri che Vittorino aveva a sua disposizione è documentata da una lettera che Ambrogio Traversari, in visita alla Ca' Gioiosa, inviò, da Mantova, il 17 Luglio 1433 a Niccolò Niccoli, e nella quale riferiva all'amico di aver veduto un *latinum volumen Augustini de Musica*.⁹ Sulle circostanze della visita di Traversari torneremo più avanti (§ 4).

2. La musica fra le discipline matematiche

Sul fatto che la musica fosse un elemento fondamentale del *curriculum studiorum* in vigore alla Ca' Gioiosa insiste, a più riprese, Sassolo da Prato,¹⁰ uno degli allievi diretti di Vittorino, nel suo *De Victorini Feltrensis vita ac disciplina*, la più antica biografia del maestro a noi nota, scritta mentre questi era ancora in vita.¹¹ Sassolo la redige in forma epistolare, dedicandola all'amico Leonardo Dati e indirizzandola, tramite suo, a un altro amico comune, del quale non rivela l'identità.¹² Egli si

⁷ CLAUDE V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, cit., p. 7: «Gallicus was the first Western writer to appreciate that Greek modes and those of plainchant were different and independent systems» (cfr. anche, *ibid.*, pp. 227, 280-283); CECIL ADKINS, *Gallicus [Carthusiensis, Legiensis, Mantuanus], Johannes*, cit., fa notare anche che uno dei trattati di Johannes «discusses musical proportions with reference to Aristides Quintilianus», il che rappresenta, per ora, un interessante spunto per ulteriori ricerche.

⁸ Johannes Gallicus, *Ritus canendi*, I, 1, 4, 13 (p. 11 Seay); I, 3, 12, 23-24 (p. 78 Seay): contrariamente a quanto stampato da ALBERT SEAY, *Johannes Gallicus. Ritus canendi*, cit., p. 78, la proposizione introdotta da *quis* va considerata interrogativa; sulle fonti greche di Boezio in campo musicologico, rimando ai lavori di UBALDO PIZZANI, *Studi sulle fonti del "De institutione musica" di Boezio*, «Sacris Erudiri», XVI, 1965, pp. 5-164 e di CALVIN BOWER, *Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of the De Institutione Musica*, «Vivarium», XVI, 1978, pp. 1-45.

⁹ Ambrosius Traversari, *Epist.*, VIII, 51 (320), coll. 419-420 Canneti-Mehus (=XVI, 20 Martène-Durand); la citazione è a col. 419.

¹⁰ Nato, forse a Firenze, tra il 1416 e il 1417 da Lorenzo, un medico che esercitava la sua attività a Prato, Sassolo giunse alla scuola di Vittorino dopo il 1437, vi rimase almeno fino al 1443 e morì poi ad Arezzo nel 1449; una ricostruzione della sua biografia è in ANJA-SILVIA GOEING, *Summus Mathematicus et Omnis Humanitatis Pater. The Vitae of Vittorino da Feltre and the Spirit of Humanism*, Dordrecht, Springer, 2014, pp. 61-66; per un più breve profilo, cfr. IOANNIS DELIGIANNIS, *The study and reception of Plato at the school of Vittorino da Feltre as revealed from two epistles of Sassolo da Prato*, «Humanistica», VIII/1, 2013, pp. 106-107.

¹¹ La composizione dell'opera deve risalire, al più tardi, al 1444: cfr. IOANNIS DELIGIANNIS, *The study and reception of Plato at the school of Vittorino da Feltre*, cit., p. 107; ANJA-SILVIA GOEING, *Summus Mathematicus et Omnis Humanitatis Pater*, cit., pp. 14; 57-59 (studio complessivo alle pp. 57-93).

¹² Il testo latino sarà qui citato secondo IOANNIS DELIGIANNIS, *The study and reception of Plato at the school of Vittorino da Feltre*, cit., pp. 117-127, che fornisce anche una traduzione inglese, ma non pubblica la lettera dedicatoria a Leonardo Dati; per quest'ultima si ricorre al testo pubblicato da EUGENIO GARIN, *Il pensiero pedagogico*

propone, tra l'altro, di contestare la fondatezza delle critiche che quest'ultimo aveva rivolto all'operato didattico di Vittorino,¹³ prendendo di mira, in particolare, l'importanza da lui assegnata ad aritmetica e musica: a dire dell'anonimo, la prima andrebbe lasciata agli artigiani, mentre niente più della seconda - che sarebbe stata inventata dai pastori sui monti e perfezionata nei lupanari dalle meretrici - sarebbe contrario allo studio delle lettere.¹⁴

Invece, stando a Sassolo, nel programma di Vittorino lo studio del complesso tradizionale delle discipline matematiche, di cui la musica era parte integrante, concorreva efficacemente alla formazione degli *oratores*, proprio in quanto era organicamente congiunto a quello della filosofia e alla pratica dell'arte della parola. Così scrive infatti nella lettera dedicatoria a Leonardo Dati:

Quid si Victorinam hanc disciplinam arripuerint, si mathematicas scilicet et musicam, ipsamque artium omnium caput ac fontem philosophiam cum dicendi arte coniunxerint, non tu oratores quoque in patria aliquando futuros putas?¹⁵

E poi, in apertura della biografia vera e propria:

Scripseram enim [...] de studiis meis, quorum ducem haberem summum doctorem Victorinum Feltrensem, a quo cum in philosophia, tum in ceteris praeclarissimis artibus arithmetica, geometria, musica, diligentissime erudirer. [...] Sic enim a veteribus doctissimis arithmetica, geometria, musica, ingenia puerorum in primis imbuebantur.¹⁶

Sassolo precisa altresì che le discipline matematiche, «arithmetica, geometria, astrologia, musica», alle quali viene prestata attenzione solo dopo aver affrontato la dialettica e la retorica, sono quelle che «iam proprio nomine disciplinae appellari videntur, quod hae solae ex omnibus certe vereque addisci possint». È questo, dice Sassolo, il vincolo strettissimo che le lega - da Platone richiamato a più riprese, e soprattutto nell'ultimo libro delle *Leggi*- e che, nel contempo, costituisce fondamento ed efficace strumento per l'apprendimento e il sicuro dominio di tutte le altre discipline:

Hic est nodus, hoc vinculum illud, cum persaepe alias a Platone, tum in extremo maxime *Legum* suarum laudatum copiosissime; quo qui astrictus devinctusque non fuerit, in ceteris perpetuo vagari et errare cogatur.¹⁷

3. Un'idea greca: insegnare la musica (pratica) per influire sull'animo

A partire dalla generazione successiva a quella di Sassolo, i biografi ci informano che Vittorino riteneva che lo studio e la pratica della musica concorressero a esercitare sull'animo degli allievi un influsso che li avrebbe indotti alla considerazione e all'esercizio della virtù,¹⁸ ed è importante notare

dell'*Umanesimo*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 504-511 (la traduzione inglese di entrambi gli scritti, a cura di James Astorga, è in ANJA-SILVIA GOEING, *Summus Mathematicus et Omnis Humanitatis Pater*, cit., pp. 141-154).

¹³ Provocatus a quodam utriusque nostrum, ut arbitror, amicissimo (cuius mentionem nominatim nullam facio, eius existimationi consulens), scripsi nuper de Victorini Feltrensis, magistri mei, vita et disciplina (EUGENIO GARIN, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, cit., p. 504).

¹⁴ Illud vero imprudentissime omnino atque imperitissime, quod tam spurce in laudatissimas ac probatissimas artes invecus es, arithmetica opificibus relinquendam dicens, musicam autem a pastoribus inventam in montibus primum, perfectam postea et consummatam fuisse in lupanaribus a meretriculis, nihilque tam inimicum tamque adversarium litterarum studio, quam hanc ipsam affirmans (IOANNIS DELIGIANNIS, *The study and reception of Plato at the school of Vittorino da Feltre*, cit., p. 117, § 2).

¹⁵ EUGENIO GARIN, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, cit., p. 506.

¹⁶ IOANNIS DELIGIANNIS, *The study and reception of Plato at the school of Vittorino da Feltre*, cit., p. 117, §§ 1, 3.

¹⁷ IOANNIS DELIGIANNIS, *The study and reception of Plato at the school of Vittorino da Feltre*, cit., p. 120, § 21, che segnala opportunamente come luogo parallelo Plat. leg., 12, 967d-968a, anche se la sua argomentazione (p. 110) non convince in pieno; il richiamo a Platone e la menzione esplicita alle *Leggi* andranno considerati anche alla luce della presenza, rilevata da Traversari (*Epist.*, VIII, 49-51 Caneveti Mehus = XVI, 20 Martène-Durand), di volumi contenenti *Leggi*, *Lettere* e *Repubblica* nella biblioteca della Ca' Gioiosa.

¹⁸ Cfr. CLAUDIO GALLICO, *Musica nella Ca' Giocosa*, in *Vittorino da Feltre e la sua scuola*, cit., pp. 193-194; MARIAROSA CORTESI, *Libri di lettura e libri di grammatica alla scuola di Vittorino da Feltre*, in *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'Antichità al Rinascimento*, cit., p. 619; NIGEL G. WILSON, *Da Bisanzio all'Italia. Gli studi*

come queste testimonianze riferiscano concordemente che questo aspetto, che potremmo definire ‘etico-pratico’, sia stato mutuato dagli usi greci. In questo senso, sono espliciti alcuni passi del *De vita Victorini Feltrensis commentariolus*, composto tra il 1462 e il 1465 da Bartolomeo Sacchi di Piadena detto ‘il Platina’, che fu allievo di Ognibene Bonisoli da Lonigo, a sua volta discepolo di Vittorino e suo successore dal 1449 al 1453.¹⁹ Da essi emerge con chiarezza, tra l’altro, che l’insegnamento della pratica musicale era tenuto da professionisti del settore ed era rivolto agli allievi particolarmente dotati in materia:

Magistros item conduxit qui cantibus et lyra eos erudirent quos maxime idoneos cernebat; hac quoque in re, ut in ceteris, Atticos doctores imitatus, quod his etiam excitari animos concentu et harmonia ad laudem et pulchritudinem virtutis duceret [...] Laudabat illam, quam Graeci ἐγκυκλοπαιδείαν vocant, quod ex multis et variis disciplinis fieri doctrinam et eruditionem dicebat, asserens, perfectum virum de natura, de moribus, de motu astrorum, de linearibus formis, de harmonia et concentu, de numerandis dimentendisque rebus disserere pro tempore et utilitate hominum oportere.²⁰

Sul medesimo punto si esprime anche Francesco da Castiglione in un passo della sua *Vita Victorini Feltrensis*, scritto databile probabilmente tra il 1460 e il 1462;²¹ dopo aver sottolineato che in musica il modello pedagogico al quale Vittorino si ispirava era quello ateniese, che conteneva anche elementi di pratica musicale, il biografo così si esprime:

In musica itidem disciplina more Attico suos discipulos exerceri iubebat et ad haec edocenda magistros apud se idoneos retinebat.²²

Infine, Francesco Prendilacqua, nel suo *Dialogus <de vita Victorini>*, la cui composizione si può probabilmente collocare dopo il 1470,²³ accenna anche alle doti canore e strumentali dello stesso Vittorino, il quale «cantu et fidibus etiam valuit, amoenitate vocis iocundus ac dulcis»;²⁴ e, a proposito del posto della musica all’interno del *curriculum studiorum* da lui progettato e messo in essere, ci informa sulla presenza, presso la sua scuola, di «musicis [...] cantores, citharaedi», veri e propri professionisti del settore, che avevano il ruolo di offrire agli alunni che lo avessero voluto l’opportunità di coltivare anche la pratica musicale; in questo caso, il contesto sembra implicare che agli insegnamenti ‘obbligatori’ ne fossero affiancati altri ‘facoltativi’, tra i quali, appunto, quello della pratica musicale:

Neque deerant grammatici peritissimi, dialectici, arithmetici, musici, librarii graeci latinique, pictores, saltatores, cantores, citharaedi, equitatores, quorum singuli cupientibus discipulis praesto erant sine ullo praemio, ad hoc ipsum munus a Victorino conducti ne qua discipulorum ingenia deserentur: quae cum varia [...] sint, alia aliis, alteri generi, alteri labori magis accommodantur; nullam quippe honestae vitae genus abhorrebat, cum in quo

greci nell’*Umanesimo italiano*, Edizione italiana rivista e aggiornata, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2000, p. 55, ipotizza che Vittorino abbia mutuato quest’impostazione dal *De liberis educandis* di Plutarco, da lui letto, probabilmente, nella traduzione latina di Guarino Veronese (1411).

¹⁹ Per la datazione e uno studio complessivo, cfr. ANJA-SILVIA GOEING, *Summus Mathematicus et Omnis Humanitatis Pater*, cit., pp. 112-121; testo e traduzione in EUGENIO GARIN, *Il pensiero pedagogico dell’Umanesimo*, cit., pp. 668-699; una biografia dettagliata del Platina è in STEFAN BAUER, *The Censorship and Fortuna of Platina’s Lives of the Popes in the Sixteenth Century*, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 1-88.

²⁰ EUGENIO GARIN, *Il pensiero pedagogico dell’Umanesimo*, cit., pp. 678, 684, 686.

²¹ Cfr. ANJA-SILVIA GOEING, *Summus Mathematicus et Omnis Humanitatis Pater*, cit., p. 99; uno studio complessivo, è *ibid.*, pp. 97-112; cfr. inoltre FRANCESCO BAUSI, *Francesco da Castiglione*, in *DBI* 49, 1997, pp. 713-715.

²² EUGENIO GARIN, *Il pensiero pedagogico dell’Umanesimo*, cit., p. 544.

²³ Cfr. ANJA-SILVIA GOEING, *Summus Mathematicus et Omnis Humanitatis Pater*, cit., p. 122; il dialogo si immagina avvenuto fra Alessandro Gonzaga, Raimondo Lupi e Francesco Calcagnini, nell’anniversario della morte di Vittorino (2.2.1446 o 1447); notizie sul Prendilacqua e sul suo scritto *ibid.*, pp. 121-133; testo e traduzione in EUGENIO GARIN, *Il pensiero pedagogico dell’Umanesimo*, cit., pp. 552-667.

²⁴ EUGENIO GARIN, *Il pensiero pedagogico dell’Umanesimo*, cit., p. 598.

quisque vellet optimus esse posset, nullamque bonam esse artem dicebat, quae non bonos artifices posset reddere.²⁵

Tutti questi riferimenti a maestri specificamente dediti all'insegnamento della musica fanno pensare a un'attività formativa che non toccava soltanto gli aspetti teorici della disciplina, che avrebbero potuto essere affrontati senz'altro dallo stesso Vittorino, vista la sua formidabile preparazione nelle arti liberali, attestata dallo stesso Francesco da Castiglione in altri luoghi del *Dialogus*.²⁶ Questo aspetto, unito al fatto che l'insegnamento della pratica musicale era rivolto e, in certo senso, destinato, agli allievi più dotati in materia o a quelli che lo sceglievano, induce a credere che esso fosse proiettato verso obiettivi di apprendimento piuttosto avanzati, pur entro i limiti di un'attività accessoria, complementare rispetto alle discipline ritenute fondamentali.

4. Teoria musicale in greco alla Ca' Gioiosa: libri e testi

Un dato sul quale conviene ora soffermare la nostra attenzione è la documentata presenza, presso la Ca' Gioiosa, di codici contenenti manuali di teoria musicale in lingua greca, che, da quanto emerge dall'esame delle fonti, in quell'ambiente venivano studiati, copiati e interpretati. In questo senso, è fondamentale un'altra famosa lettera di Traversari a Niccoli, anch'essa datata 17 luglio 1433,²⁷ nella quale si fa menzione dei volumi greci presenti alla scuola di Vittorino da Feltre. Si tratta della più antica testimonianza relativa alla presenza di testi musicografici in una scuola occidentale.²⁸

Venimus, ubi graecorum voluminum praeparata erat strues. Vidimus singulatim omnia XXX. Ferme erant notissima omnia, praeter pauca. Offendimus de Musica volumina Claudii Ptolomaei, et Quintiliani cuiusdam bene eruditi, ut ex stylo animadverti, et Bacchii Senis in eodem volumine: volumine in alio Iuliani Caesaris orationes IV prolixas [...]. Et in eo volumine Homeri Vita ab Herodoto scripta, quam, sumpto mecum volumine, legi.²⁹

Anche se Traversari parla di un esame particolareggiato e completo delle trenta unità librarie che gli vengono presentate (*vidimus singulatim omnia XXX*), appare chiaro che il suo proposito non è quello di offrire una descrizione precisa ed esauriente di ciascuna di esse; egli deve aver preso visione di tutte, ovviamente con l'intenzione di farsi un'idea generale del contenuto di ognuna, ma con uno sguardo certamente non puntuale e analitico, ancorché particolarmente attento al poco materiale che non gli era noto (*Ferme erant notissima omnia, praeter pauca*).³⁰

Qui il termine 'volumina', al plurale, viene usato promiscuamente da Traversari sia per designare l'insieme delle singole unità librarie sottoposte al suo esame (*voluminum [...] strues*), sia per designare i libri nei quali le opere di Claudio Tolomeo, Aristide Quintiliano e Bacchio sono articolate (*de Musica volumina Claudii Ptolomaei, et Quintiliani [...], et Bacchii Senis*).³¹ Deve

²⁵ EUGENIO GARIN, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, cit., pp. 660, 662.

²⁶ Cfr. EUGENIO GARIN, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, cit., pp. 534-536.

²⁷ Ambrosius Traversari, *Epist.*, VIII, 50 (319), coll. 418-419 Canneti-Mehus (=XVI 20 Martène-Durand); per la datazione, cfr. l'indicazione contenuta in Canneti-Mehus, *Index I*, col. 1176, dove si precisa che si tratta di XVI Kal. Augusti = 17 Luglio, correggendo l'indicazione stampata a col. 419: «Mantuae XII Kalendas Augusti» = 21 Luglio.

²⁸ La prima notizia sulla presenza di un manoscritto del genere in Occidente ma non in ambito scolastico si riferisce a un altro codice, ancora non identificato, che lo stesso Ambrogio Traversari vide a Venezia e del quale, di là, scrisse a Niccoli il 6 giugno 1433: *Epist.*, VIII 46 (315), coll. 413-414 Canneti-Mehus (= XVI 20 Martène-Durand).

²⁹ Ambrosius Traversari, *Epist.*, VIII, 50 (319), col. 419 Canneti-Mehus (=XVI 20 Martène-Durand).

³⁰ Per questa sua particolare attenzione, cfr. quanto egli stesso, a proposito della medesima visita a Vittorino, annota nell'*Hodoeporicon*: «praeter ista communia Platonis, Plutarchi, Demosthenis et caeterorum tum Philosophorum, tum Oratorum, tum Poetarum, tum Historicorum, orationes quasdam Iuliani Caesaris, Homeri vitam a Herodoto scriptam, Quintiliani Musicam et alterius senis de Musica opus et Augustinum de Trinitate et quaedam alia novimus» (ALESSANDRO DINI TRAVERSARI, *Ambrogio Traversari e i suoi tempi. Albero genealogico Traversari ricostruito. Hodoeporicon*, Firenze, Successori B. Seeber, 1912, pp. 73-74; VITTORIO TAMBURINI, *Ambrogio Traversari. Hodoeporicon*, a cura di V. T., Firenze, Sansoni, 1985, p. 141).

³¹ Per queste diverse accezioni del termine, cfr. SILVIA RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, pp. 3-9, in part. 6-7.

trattarsi, più precisamente, degli *Harmonica* di Claudio Tolomeo, in tre libri, del *De musica* di Aristide Quintiliano, anch'esso in tre libri, e dell'opera di Bacchio il Vecchio; a quest'ultimo, tutti i manoscritti che ne tramandano i testi attribuiscono due opuscoli,³² entrambi intitolati Εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς; situazione, questa, che, specialmente a un esame comunque cursorio quale dovette essere, come si è detto, quello compiuto da Traversari, avrà certamente favorito l'impressione che si trattasse di un'opera sola, articolata in due libri.

A detta di Traversari, dunque, il materiale musicografico da lui nominato era contenuto «in eodem volumine», e qui il termine 'volumen', al singolare, indica chiaramente *un'unica unità libraria*, come è confermato anche dal fatto che, di altri testi, egli dice che erano contenuti «volumine in alio».³³ La cosa, soprattutto considerando i limiti e le finalità dell'ispezione, non ci autorizza a escludere che nel medesimo *volumen* contenente Tolomeo, Aristide Quintiliano e Bacchio fossero contenute anche altre opere di altri autori sul medesimo argomento.

Ora, a partire da un'asserzione di Giovanni Benedetto Mittarelli,³⁴ si è consolidata l'opinione che il *volumen* di cui stiamo parlando, visto da Traversari a Mantova nel luglio del 1433 e da lui menzionato nel brano dell'epistola a Niccoli appena citata, vada identificato con l'attuale *Marc. Gr. VI 10*, manoscritto che, difatti, contiene un numero maggiore di testi rispetto a quelli da lui menzionati.³⁵ Si tratta, per la precisione, nell'ordine, degli *Harmonica* di Tolomeo, del *De musica* attribuito a Plutarco, di una parte del *Commento* di Porfirio agli *Harmonica* di Tolomeo, del *De musica* di Aristide Quintiliano, dei cosiddetti *Anonyma Bellermanniana*, dei due opuscoli attribuiti a Bacchio, degli *Inni* di Mesomede. Deve essere questo uno dei 40 libri greci e latini che, il 12 giugno 1445, Vittorino inviò a Gian Pietro da Lucca, già suo allievo alla Ca' Gioiosa, il quale, al momento, insegnava a Verona. La lista di questi libri, documento accuratamente studiato da Mariarosa Cortesi, ne include infatti uno designato come «Musica Ptolemaei».³⁶ Sul manoscritto (f. 12r) è presente un

³² Il secondo dei due va invece attribuito a un certo Dionisio; sulla questione, cfr., da ultimo, ΧΡΗΣΤΟΣ ΤΕΡΖΗΣ, *Διονυσίου <Τέχνη μουσική>*, Εἰσαγωγή, Κείμενο, Μετάφραση, Σχόλια, Κριτική έκδοση, Ἀθήναι, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, 2010, con bibliografia precedente.

³³ Cfr. ancora SILVIA RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti*, cit., pp. 5-6; sull'identificazione di questo manoscritto con il *Par. Gr. 3020*, cfr. *infra*, p. 7..

³⁴ Cfr. JOHANNES-BENEDICTUS MITTARELLI, *Bibliotheca codicum manuscriptorum Monasterii S. Michaelis Venetiarum prope Murianum [...]*, Venetiis, Ex Typographia Fentiana, 1779, col. 973: «De his Commentariis [scil. i testi contenuti nell'attuale *Marc. Gr. VI 10*] fit mentio in epistolis Ambrosii, quos ipse vidit Mantuae apud Victorinum Feltrensem, et verosimiliter est idem codex, quem ipse sub oculis habuit».

³⁵ Sull'identificazione, accettata da MARIAROSA CORTESI, *Libri greci letti e scritti alla scuola di Vittorino da Feltre: fra mito e realtà*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, Atti del V Colloquio Internazionale di Paleografia Greca (Cremona, 4-10 ottobre 1998), a cura di Giancarlo Prato, Firenze, Edizioni Gonnelli, 2000, p. 407 (poi MARIAROSA CORTESI, *Libri di lettura e libri di grammatica alla scuola di Vittorino da Feltre*, in *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'Antichità al Rinascimento*, cit., p. 617) si mostrano incerti CLAUDE V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, cit., p. 27 e F. ALBERTO GALLO, *Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance*, cit., pp. 14-15; sul manoscritto, la sua datazione e la sua storia, cfr., da ultimo, LUCIA MEROLLA, *La biblioteca di San Michele di Murano all'epoca dell'Abate Giovanni Benedetto Mittarelli. I codici ritrovati*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2010, pp. 88-89 (con bibliografia precedente).

³⁶ Il documento è conservato presso l'Archivio di Stato di Mantova (*Liber decretorum* XII, f. 124r); cfr. MARIAROSA CORTESI, *Libri e vicende di Vittorino da Feltre*, cit., pp. 83-84; 90, poi, con alcune precisazioni, MARIAROSA CORTESI, *Libri greci letti e scritti alla scuola di Vittorino da Feltre: fra mito e realtà*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, cit., pp. 407-408 e MARIAROSA CORTESI, *Libri di lettura e libri di grammatica alla scuola di Vittorino da Feltre*, in *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'Antichità al Rinascimento*, cit., pp. 617-618; in generale, su Gian Pietro da Lucca, cfr. MARIAROSA CORTESI, *Un allievo di Vittorino da Feltre: Gian Pietro da Lucca*, in *Vittorino da Feltre e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti*, a cura di Nella Giannetto, Firenze, L. S. Olschki Editore, 1981, pp. 263-276; MARIAROSA CORTESI, *Alla scuola di Gian Pietro d'Avenza in Lucca*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», LXI, 1981, pp. 109-167; FRANCO PIGNATTI, *Giovanni Pietro d'Avenza*, in *DBI* 56, 2001, pp. 397-400.

marginale vergato in greco e in latino (τόνος *quid*) dalla mano di Gian Pietro,³⁷ il che rafforza l'identificazione. Su questo punto torneremo tra breve.

Da un passo della lettera a Niccolò Niccoli già richiamata in precedenza (§ 1 fine) apprendiamo poi che Traversari ottenne di far trarre per l'amico una copia di alcuni testi - non tutti - contenuti nei libri da lui ispezionati; la richiesta fu accolta con grande favore da Vittorino, che si adoperò personalmente affinché fosse prontamente esaudita.³⁸

Obtinui a non renitente [*scil.* Victorino], ut Orationes illas Iuliani Augusti, et Homeri vitam, et Quintilianum illum, et Bacchium tuo nomine transcribendos curaret. Libentissime annuit, quippe qui ad hoc suo iam impetu ferebatur.

Gli antigrafì di questa copia, come emerge chiaramente dalla lettera richiamata all'inizio di questo paragrafo, dovettero essere due, visto che i testi richiesti da Traversari erano contenuti in due distinti *volumina*: Quintiliano e Bacchio «in eodem volumine»; «volumine in alio» le *Orazioni* di Giuliano, «et in eo volumine» (ossia il medesimo che conteneva le *Orazioni* di Giuliano) la *Vita Homeri*. Teresa Martínez Manzano, sviluppando una precedente ipotesi di Mariarosa Cortesi,³⁹ ha convincentemente identificato la copia realizzata a Mantova per Niccoli nell'attuale *Salm.* 2748;⁴⁰ la studiosa spagnola ha osservato altresì che, per i testi di argomento musicale, l'antigrafo del *Salm.* 2748 non dovette essere il *Marc. Gr.* VI 10, ma un manoscritto che, per consenso pressoché

³⁷ Sembra che Gian Pietro fosse arrivato alla scuola di Vittorino già in possesso, tra l'altro, anche dei rudimenti di musica: cfr. MARIAROSA CORTESI, *Un allievo di Vittorino da Feltre: Gian Pietro da Lucca*, in *Vittorino da Feltre e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti*, cit., p. 268; la sua mano è stata identificata da MARIAROSA CORTESI, *Libri greci letti e scritti alla scuola di Vittorino da Feltre: fra mito e realtà*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, cit., p. 408 e SEBASTIANO GENTILE, *I codici greci della Biblioteca Medicea privata*, in GUGLIELMO CAVALLO et alii, *I luoghi della memoria scritta. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche Statali Italiane*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 117; 173, scheda 51; cfr. MARIA ROSA FORMENTIN, *Uno scriptorium a Palazzo Farnese? «Scripta»*, I, 2008, p. 92; STEFANO MARTINELLI TEMPESTA, *Un nuovo codice con postille dello scriba G, alias Gian Pietro da Lucca: l'Ambrosiano M 85 sup.*, in *Il ritorno dei Classici nell'Umanesimo. Studi in memoria di Gianvito Resta*, a cura di Gabriella Albanese, Claudio Ciociola, Mariarosa Cortesi, Claudia Villa, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 432-435, con note 28-33.

³⁸ Ambrosius Traversari, *Epist.*, VIII, 51 (320), 419-420 Canneti-Mehus (=XVI 20 Martène-Durand), col. 419.

³⁹ Cfr. TERESA MARTÍNEZ MANZANO, *Un códice de Niccolò Niccoli en Salamanca*, «SMU», IV, 2006, pp. 233-251; MARIAROSA CORTESI, *Libri greci letti e scritti alla scuola di Vittorino da Feltre: fra mito e realtà*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, cit., p. 408.

⁴⁰ La biblioteca di Niccoli includeva almeno due libri contenenti opere su argomenti musicali: in BERTHOLD L. ULLMAN, PHILIP A. STADTER, *The Public Library of Renaissance Florence. Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library of San Marco*, Padova, Editrice Antenore, 1972, ai nn. 1145 (p. 257) e 1196 (p. 263), sono registrati, rispettivamente, un 'Musicae auctores, Ptolomei musica, Nicomachi arithmetica, Euclidae geometria etc.' e un Aristide Quintiliano: cfr. CLAUDE V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, cit., p. 26; d'altra parte, recentemente l'attribuzione alla biblioteca di Niccoli del *Laur. plut.* 80.30, contenente il *De musica* attribuito a Plutarco (cfr. BERTHOLD L. ULLMAN, PHILIP A. STADTER, *The Public Library of Renaissance Florence. Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library of San Marco*, cit., n. 1184, p. 261), è stata mostrata «priva di fondamento» e attribuita a quella di Giorgio Antonio Vespucci: cfr. STEFANO MARTINELLI TEMPESTA, *Nuovi codici copiati da Giovanni Scutariota (con alcune novità sul Teocrito Ambr. P 84 sup. e Andronico Callisto)*, in *Meminisse iuvat. Studi in memoria di Violetta de Angelis*, a cura di Filippo Bognini, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 540.

unanime degli studiosi,⁴¹ da esso deriva direttamente, ossia l'attuale *Neap.* III C 1.⁴² Per gli altri testi che Traversari chiese di copiare per Niccoli - due orazioni di Giuliano Imperatore e la *Vita Homeri* pseudoerodotea - l'antigrafo del *Salm.* 2748 è stato riconosciuto da J. Bidez nell'attuale *Par. Gr.* 3020.⁴³ Entrambi i manoscritti (*Neap.* III C 1 e *Par. Gr.* 3020) dovettero essere stati vergati proprio a Mantova poco tempo prima della visita di Traversari: la mano del copista è infatti quella di Pietro Cretico, la cui opera a noi nota è stata messa, nella sua totalità, in relazione con la scuola di Vittorino.⁴⁴ Il *Salm.* 2748, invece, fu realizzato, nel medesimo ambiente, da due copisti latini che operarono in collaborazione, probabilmente per accelerare il completamento del lavoro;⁴⁵ entrambi imitarono lo stile scrittorio dei rispettivi antigrافي e quello dei due che si incaricò di copiare la parte musicografica riportò addirittura la *subscriptio* presente nel suo.⁴⁶ Vale la pena di tener presente che il *Neap.* III C 1 contiene gli stessi testi contenuti nel *Marc. Gr.* VI 10, con l'aggiunta, in apertura, dell'*Arithmetica* di Nicomaco di Gerasa corredata dagli scoli di Giovanni Filopono, questi ultimi copiati dalla stessa mano che copiò tutti gli altri testi, ossia quella di Pietro Cretico.⁴⁷ Inoltre, da un esame autoptico, risulta evidente che l'*Arithmetica* di Nicomaco con i relativi scoli faceva parte del volume fin dall'origine.

Se le conclusioni della Martínez Manzano colgono nel segno, e se si vuol credere che, per la parte musicografica, la copia per Niccoli, ossia l'attuale *Salm.* 2748, fu effettivamente eseguita *a partire dal medesimo manoscritto visto da Traversari*, allora quest'ultimo andrebbe identificato non più, secondo l'opinione corrente, con il *Marc. Gr.* VI 10, ma proprio con il *Neap.* III C 1.⁴⁸ Ora

⁴¹ Cfr. INGEMAR DÜRING, *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1930, p. LXIX; INGEMAR DÜRING, *Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1932, p. XXIX; FRANÇOIS LASSERRE, *Plutarque. De la musique*, Olten-Lausanne, Urs Graf-Verlag, 1954, p. 109; REGINALD P. WINNINGTON-INGRAM, *Aristidis Quintiliani De musica*, Lipsiae, B. G. Teubner, 1963, pp. VIII; XI; BENEDICT EINARSON, PHILIP H. DE LACY, *Plutarch's Moralia*, XIV, Cambridge MA - London, William Heinemann Ltd, 1967, p. 349; DIETMAR NAJOCK, *Anonyma de musica scripta Bellermanniana*, Leipzig, B. G. Teubner, 1975, pp. XII; XIX; ΧΡΗΣΤΟΣ ΤΕΡΖΗΣ, *Διονυσίου <Τέχνη μουσική>*, Εισαγωγή, Κείμενο, Μετάφραση, Σχόλια, Κριτική έκδοση, cit., pp. 150*-151*; 189*; soltanto MARIAROSA CORTESI, *Libri greci letti e scritti alla scuola di Vittorino da Feltre: fra mito e realtà*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, cit., p. 408 (= MARIAROSA CORTESI, *Libri di lettura e libri di grammatica alla scuola di Vittorino da Feltre*, in *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'Antichità al Rinascimento*, cit., p. 617), parla di un «antigrafo di mezzo», che però potrebbe essere stato adoperato soltanto per gli *Inni* di Mesomede, contenuti in entrambi i manoscritti, e il cui testo differisce sensibilmente dall'uno all'altro; sulla tradizione testuale di questi componimenti (*DAGM* 24-31) un'eccellente sintesi è in EGERT PÖHLMANN, MARTIN L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 2001, pp. 105-115.

⁴² TERESA MARTÍNEZ MANZANO, *Un códice de Niccolò Niccoli en Salamanca*, cit., p. 241, con nota 2.

⁴³ Cfr. JOSEPH BIDEZ, *La tradition manuscrite et les éditions des discours de l'empereur Julien*, Gant - Paris, Champion, 1929, pp. 36-37 e 46; TERESA MARTÍNEZ MANZANO, *Un códice de Niccolò Niccoli en Salamanca*, cit., p. 240, con nota 3.

⁴⁴ Si tratta, per l'esattezza, di dodici manoscritti: cfr. *RGK* I A 352, p. 180: sull'attività di copista di Pietro Cretico, cfr. ERNST GAMILLSCHEG, *Beobachtungen zur Kopistentätigkeit des Petros Kretikos*, «JÖB», XXIV, 1975, pp. 137-145, con tavv. 1-7 (= *Manuscripta Graeca. Studien zur Geschichte des griechischen Buches in Mittelalter und Renaissance*, Purkardorf, Verlag Brüder Hollinek, 2010, pp. 157-164).

⁴⁵ Cfr. TERESA MARTÍNEZ MANZANO, *Un códice de Niccolò Niccoli en Salamanca*, cit., pp. 236-242.

⁴⁶ Cfr. *Neap.* III C1, f. 219r; *Salm.* 2748, f. 136v (TERESA MARTÍNEZ MANZANO, *Un códice de Niccolò Niccoli en Salamanca*, cit., tav. XIII); che lo scriba che realizzò il *Salm.* 2748 abbia imitato la scrittura di Pietro Cretico fu notato da ERNST GAMILLSCHEG, *Beobachtungen zur Kopistentätigkeit des Petros Kretikos*, cit., p. 138, nota 5, il quale riteneva il ms. opera di un unico copista.

⁴⁷ Cfr. THOMAS J. MATHIESEN, *Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts*, München, G. Henle Verlag, 1988, pp. 492-495; se è vero che il *Neap.* III C 1 dipende dal *Marc. Gr.* VI 10 per quanto attiene alla parte contenente i testi di argomento musicale (tranne gli *Inni* di Mesomede: cfr. *supra*, nota 41), per l'*Arithmetica* di Nicomaco corredata dagli scoli di Giovanni Filopono, che nel *Marc. Gr.* VI 10 non è contenuta, bisognerà postulare la dipendenza da un altro antigrafo, che allo stato attuale è difficile identificare, dal momento che il *Neap.* III C 1 non è stato utilizzato da nessuno degli editori dell'*Arithmetica* di Nicomaco; ma, se si accetta che il manoscritto è stato copiato a Mantova, deve considerarsi sicuro che questo antigrafo si trovasse lì.

⁴⁸ La proposta era stata avanzata, ma non argomentata, da NIGEL G. WILSON, *Da Bisanzio all'Italia*, cit., pp. 47 e 51.

però, per confortare l'identificazione consolidata, secondo la quale il manoscritto visto da Traversari fu l'attuale *Marc. Gr. VI 10*, sarà il caso innanzitutto di considerare l'ipotesi, perfettamente legittima, che Vittorino abbia disposto che la copia dei testi di argomento musicale richiesta da Traversari fosse tratta da un libro *diverso* da quello da lui effettivamente visionato: ed è perfettamente verosimile che si sia trattato appunto del *Neap. III C 1*, che doveva essere stato a sua volta copiato dal *Marc. Gr. VI 10*. Inoltre, converrà notare che almeno una delle caratteristiche del *Neap. III C 1* non combacia con uno dei tratti più evidenti dell'*identikit* del *volumen* esaminato da Traversari, così come emerge dalle sue stesse parole. Sembra infatti di capire che questo recasse, in posizione incipitaria, l'opera di Tolemeo, visto che Traversari la nomina per prima (*offendimus de Musica [...] Claudii Ptolomaei, et Quintiliani cuiusdam [...] et Bacchii Senis in eodem volumine*) - è naturale, quando si prende in mano un libro, esaminarne il contenuto a partire dalle prime pagine. Ora, il *Neap. III C 1*, in apertura, reca invece, come s'è detto, l'*Arithmetica* di Nicomaco corredata dagli scoli di Giovanni Filopono, mentre il *Marc. Gr. VI 10* si apre appunto con gli *Harmonica* di Tolemeo. Anche la designazione «Musica Ptolemei», che compare nella già ricordata lista dei libri inviati da Vittorino a Gian Pietro da Lucca nel 1445, sembra coincidere con le caratteristiche del *Marcianus* piuttosto che con quelle del *Neapolitanus*.⁴⁹

Comunque siano andate le cose, quanto detto fin qui comprova che all'interno della scuola di Vittorino da Feltre erano presenti e venivano copiati manoscritti greci contenenti opere di teoria musicale. Certo, la semplice presenza di manoscritti, di per sé, non implica il loro uso corrente nell'insegnamento scolastico. Tuttavia, a parte la mia personale impressione che, nella sua lettera a Niccoli, Traversari si riferisca proprio a libri di uso comune nella scuola di Vittorino, è indispensabile considerare un fatto finora trascurato, ma che, ai nostri fini, riveste grande importanza: il *Neap. III C 1*, che dovette essere materialmente realizzato all'interno della Ca' Gioiosa, esibisce in abbondanza, nella parte contenente i trattati musicografici, *marginalia* e *notabilia* in greco e, meno frequentemente, in latino, di mano di Gian Pietro da Lucca, il quale, con tutta verosimiglianza, ve li appose mentre si trovava ancora a Mantova.⁵⁰ Se infatti è vero - per i motivi appena spiegati - che il manoscritto inviato da Vittorino a Gian Pietro mentre questi si trovava a Verona non può essere l'attuale *Neap. III C 1*, che dunque rimase a Mantova, allora le postille debbono esservi state apposte mentre anche Gian Pietro si trovava ancora lì. E forse la cosa si può affermare anche dell'unico *marginale* greco e latino presente nel *Marc. Gr. VI 10* che ho ricordato poco più sopra. Gli interventi di Gian Pietro sarebbero tutti, dunque, anteriori almeno al 1445, anno in cui è documentata la sua presenza a Verona.

La deduzione non è priva di importanza, se si osserva che la presenza di questi interventi è decisamente massiccia per non dire imponente (sono veramente poche le pagine che non ne contengano almeno uno), ma soprattutto se si considera che, nella quasi totalità dei casi, essi sono intesi alla spiegazione, alla memorizzazione e all'apprendimento dei contenuti disciplinari, teorici e tecnico-specialistici dei testi studiati. Varrebbe senz'altro la pena esaminarne dettagliatamente la tipologia, ma non è questa la sede per farlo. Basterà rilevare che troviamo elenchi di termini ed espressioni che guidano all'individuazione dei temi trattati,⁵¹ definizioni sintetiche,

⁴⁹ Si deve credere che più di una delle voci dell'elenco dei libri inviati a Gian Pietro «non precisi un codice per ogni opera, ma indichi piuttosto raccolte di cui viene registrato solo il titolo della prima trattazione» (MARIAROSA CORTESI, *Libri e vicende di Vittorino da Feltre*, cit., p. 98); un'indicazione di questo tipo può senz'altro essere considerata anche quella relativa alla «Musica Ptolemei», che si legge al n. 15 dell'elenco (*ibidem*, p. 90), e che non potrebbe riferirsi al *Neap. III C 1*, che si apre, come detto, con l'*Arithmetica* di Nicomaco.

⁵⁰ Da quanto ne so, l'identificazione, qui, della mano di Gian Pietro si deve a MARIAROSA CORTESI, *Libri greci letti e scritti alla scuola di Vittorino da Feltre: fra mito e realtà*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, cit., p. 408, identificazione che, sulla base dell'esame autoptico del manoscritto, posso senz'altro confermare.

⁵¹ Tra i molti esempi possibili, ne ricordo qui soltanto pochi: c. 45v: τὶ ψόφος. τάσις, *ad Ptol., Harm.*, I, 3, p. 8, 7-18 Düring; c. 49r: ὁμόφωνα | σύμφωνα | ἐμμελῆ | τίνες ὁμόφωνοι | τίνες σύμφωνοι | τίνες ἐμμελεῖς, *ad Ptol., Harm.*, I 5, p. 15, 6 ss. Düring; c. 55r: ὁμόφωνον | σύμφωνον, *ad Ptol., Harm.*, I, 12, p. 28, 18-21 Düring; φθόγγους ἐστώτας | καὶ κινουμένους, μεταβολή, *ad Ptol., Harm.*, I, 12, p. 28, 24-26; τέταρτον τοῦ τόνου διεσις ἐναρμόνιος | τὸ τρίτον διεσις χρώματος μαλακοῦ | τέταρτον μετὰ τοῦ ὀγδόου διεσις | χρώματος ἡμιολίου ἡμιτόνιον | κοινὸν τονιαίου χρώματος, *ad*

rappresentazioni schematiche, sintesi e parafrasi di brani più o meno ampi;⁵² nomi di autori o personaggi menzionati o citati testualmente.⁵³ Una glossa esplicativa di un termine tecnico è compilata con materiali presi dalla *Suda*,⁵⁴ un testo presente e utilizzato all'interno della scuola a partire almeno dal 1430: se ne conosce infatti una copia - l'attuale *Laur. Plut. 55.1* - che, come documentato dalla *subscriptio* (c. 331v), fu portata a termine da Pietro Cretico a Mantova l'8 luglio di quell'anno.⁵⁵ È del tutto verosimile, dunque, che i contenuti dei *marginalia* apposti da Gian Pietro siano frutto dell'insegnamento musicale da lui ricevuto alla Ca' Gioiosa, ed è forse probabile che siano stati da lui elaborati in vista di lezioni da tenere, sull'argomento, all'interno della scuola. In ogni caso, siamo in presenza dei primi segni che documentano lo studio specificamente 'musicologico' di questi testi in Occidente e, forse anche, la loro utilizzazione in prospettiva didattica. Sulla base di questi dati, non è più possibile ritenere che i testi di questi trattati «trovavano posto in biblioteca, vuoi per caso, vuoi per ossequio ai canoni bizantini» e, soprattutto, che «non abbiano avuto alcun effetto sull'insegnamento della musica all'interno della scuola», come è stato autorevolmente sostenuto da Nigel Wilson.⁵⁶ Anzi, forse proprio alla luce di questi elementi, potremmo rileggere una delle testimonianze di Johannes de Namur citate in precedenza (§ 1), e da Wilson considerate a conferma del fatto che l'insegnamento della musica non fosse basato sulla manualistica in greco. In particolare, l'espressione «e puro fonte Boetii» si potrebbe interpretare non soltanto, come già detto, nel senso che l'insegnamento di Vittorino era condotto «sul testo originale» del *De institutione musica* di Boezio, «emendato dalle corruzioni e dalle contaminazioni derivate dalle revisioni operate lungo i secoli»,⁵⁷ ma anche nel senso che esso attingeva alla fonte alla quale lo stesso Boezio aveva attinto, ossia i trattati e i manuali in greco, da lui messi a frutto nella stesura del suo, circostanza della quale, come pure si è detto, lo stesso Johannes Gallicus era perfettamente al corrente.

In definitiva, allo stato delle nostre conoscenze, tutto ci induce a credere che: 1. al momento della visita di Traversari i libri contenenti testi greci di argomento musicale presenti e studiati alla

Ptol., *Harm.*, I, 12, p. 29, 13-15 Düring; c. 92r: νόμοι αὐλωδικοί | ἀπόθετος | ἔλεγχοι | κωμάρχιος | μετὰ τὸν Τέρπανδρον | σχοινίων | κηπίων | δεῖος | τριμελής | κιθαρωδικοί νόμοι | κατὰ Τέρπανδρον | Βοιώτιος | αἰόλιος | τροχᾶιος | ὀξύς | κηπίων | Τερπάνδρειος | Τετραοῖδιος, ad [Plut.], *De mus.*, 4, 1132D.

⁵² Particolarmente significativo, a mio giudizio, l'intervento a c. 45v, dove, per spiegare la differenza di senso tra due attributi del suono - *ναστός* (pressato, compatto) e *μανός* (molle) - usati in Ptol., *Harm.*, I, 3, p. 7, 28 ss. Düring, viene adoperato un parallelo con diversi tipi di pane: *ναστόν· πυκνὸν· μεστόν· πλη-|ρες· μὴ ἔχον ὑπόκουφόν τι· | διαφέρει τοῦ μανού· ναστός | δὲ ἄρ(το)ς· πλακοῦς· ἢ θερμὸς | ἄρτος μετ' ἀλεύρου <sscr: ἐλαίου> ἄρ(το)ς*; cfr. inoltre, tra i molti altri esempi, c. 53r: *ἐπιμόρια εἰς ἴ-|σους δύο λόγους | διαιροῦνται*, ad Ptol., *Harm.*, I, 10, p. 24, 10 ss. Düring; *ἡμι(τόνιον) | λείμμα τοῦ τόνου | διαφέρει τω<ι> ἑκατο-|στοεικοστοογδόω<ι>*, ad Ptol., *Harm.*, I 10, p. 24, 17 ss. Düring; i diagrammi a c. 55r, ad Ptol., *Harm.*, I, 12, pp. 28, 28-29, 5; c. 92v: *ῥαγνὶς πρῶτος ἡῤῥησε· μετὰ τοῦτον ὁ Μαρσύας | αὐτοῦ υἱός· μεθ' ὃν Ὀλυμπος*, trasposizione in discorso diretto e parafrasi di [Plut.], *De mus.*, 5, 1132F; c. 159r: sintesi schematica del contenuto di Arist. Quint., *De mus.*, I, 4-5, pp. 5, 25-7, 6 W.-I.; c. 93r: *πρῶτος ἐσχημάτισε | τὴν κιθάραν Τέρπανδρος | ἢ ἐκλήθη Ἀσιάς*, parafrasi di [Plut.], *De mus.*, 6, 1133C.

⁵³ Mi limito qui a elencare pochissimi esempi: c. 91v: *Ἡρακλείδης | Ἀμφίων κιθαρ(ωδικήν) | Λίνος θρήνους ! Ἀνθης ὕμνους | Πιέριος τὰς περὶ τὰς Μούσας | Φιλάμμων μέλος καὶ | γένεσιν τῶν Λητοιδῶν | Θάμυρις*, ad [Plut.], *De mus.*, 3, 1131F-1132A; c. 92v: *Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας | Ἀλέξανδρος*, ad [Plut.], *De mus.*, 4, 1132E-5, 1133C; c. 92v: *Ἀρχιλοχός | Ἄρδαλος | [...] Πίνδαρος Ἀλκμὰν μελωποιοῦνται | Φιλάμμων | Φρόνις*, ad [Plut.], *De mus.*, 5, 1133A-B; c. 93v: *Θαλήτας | Ξενόδαμος | Ξενόκριτος παιάνων ποιῶνται | Πολύμνηστος ὀρθίων | Σακάδας ἐλεγείων*, ad [Plut.], *De mus.*, 9, 1134B.

⁵⁴ Cfr. c. 100r: *στρόβιλος εἶδος ὀρχήσεως | καὶ ὁ καρπὸς τοῦ | δένδρου τῆς πίτυος καὶ | εἶδος ἀνέμου*, ad [Plut.], *De mus.*, 30, 1141F; la glossa è stata certamente attinta a Sud. σ 1207 Adler, che è l'unica fonte a noi nota per le informazioni in essa contenute: *Στρόβιλος· ἡ νῆσος· καὶ εἶδος ὀρχήσεως, καὶ ὁ τοῦ δένδρου καρπὸς τῆς πίτυος· ἐν Ἐπιγράμμασι· καὶ ξανθοὶ μυελοὶ ἐκ στροβίλων· καὶ εἶδος ἀνέμων· τότε πνεῦμα κατελθὼν εἰς τὸ πεδῖον πολὺ θύελλάν τε καὶ στροβίλους ἤγειρεν, ὥστε τὸ καθεστηκὸς νυκτὸς διαφέρειν οὐδέν*.

⁵⁵ Cfr. MARIAROSA CORTESI, *Libri greci letti e scritti alla scuola di Vittorino da Feltre: fra mito e realtà*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, cit., p. 412, con nota 58; MARIAROSA CORTESI, *Libri di lettura e libri di grammatica alla scuola di Vittorino da Feltre*, in *Libri di scuola e pratiche didattiche*, cit., p. 621, con nota 35.

⁵⁶ Cfr. NIGEL G. WILSON, *Da Bisanzio all'Italia*, cit., pp. 55 e 47, nota 11.

⁵⁷ Così MARIAROSA CORTESI, *Libri di lettura e libri di grammatica alla scuola di Vittorino da Feltre*, in *Libri di scuola e pratiche didattiche*, cit., p. 615.

scuola di Vittorino erano almeno due, gli attuali *Marc. Gr. VI 10* e *Neap. III C 1*, il secondo realizzato *in loco* da Pietro Cretico e legato al primo da stretti rapporti di dipendenza; 2. per soddisfare una precisa richiesta di Traversari, alcuni testi musicografici contenuti nell'attuale *Neap. III C 1* furono copiati nell'attuale *Salm. 2748* da due scribi occidentali; 3. i testi greci di teoria musicale contenuti nel *Marc. Gr. VI 10* e nel *Neap. III C 1* furono studiati a fondo, in chiave tecnico-specialistica e probabilmente in prospettiva didattica, almeno da uno degli allievi di Vittorino, Gian Pietro da Lucca.

5. *L'uso del De musica attribuito a Plutarco all'interno della Ca' Gioiosa*

A questo punto, converrà considerare una testimonianza alla quale non mi pare sia stato riservato il dovuto rilievo e che invece, secondo me, arricchisce in maniera significativa il quadro complessivo che è stato delineato fin qui. Torniamo allora al già menzionato *De Victorini Feltrensis vita ac disciplina* di Sassolo da Prato. Per contestare puntualmente le critiche dell'anonimo amico all'operato didattico di Vittorino, Sassolo ricorda dapprima che l'aritmetica, la geometria e la musica erano state considerate, fin dagli antichi, il fondamento dell'educazione umanistica e sottolinea che lo stesso Cicerone considerava importantissima la matematica; quindi offre esempi vari a sostegno della propria argomentazione,⁵⁸ e a un certo punto, a proposito della musica, così si diffonde:

Apollinem quoque ad homines [*scil. musicam*] detulisse, cum ex scriptis multorum constet, tum ex statua quae illi in Delphis consecrata ferebatur, cum dextra manu arcum teneret, sinistra Gratias, quarum una gestabat lyram, cytharam altera, tertia syringam. [24] Tibiis vero ex hominibus Hyagnis primus cecinisse, hunc secutus Marsyas filius, a quo ipse edoctus Olymp[i]us Phrygius modum ipsum Phrygium in Graeciam transtulisse dicitur, quem eundem enharmonium genus invenisse dicat Aristoxenus. Cithara autem Amphionem in primis secundum Apollinem usum accepimus. Hos postea subsecuti cum alii multi, tum Pythagoras ipse, qui hanc artem magnopere expolivit; deinde, ab eo profecti Timaeus Locrensis, Archytas Tarentinus; tota illa eruditissima familia, musicae studiosissima semper fuit. Quos imitatus Socrates fidibus in senectute canere didicit, magistro usus Cono cytharoedo; eiusque alumnus, Plato, in id studium unus omnium maxime incubuit a Dracone Atheniensi Metelloque Agrigentino eruditus. [25] Sed quid ego singulos commemoro, cum esset hoc adeo commune universae Graeciae ut qui nesciret, quemadmodum dicit Cicero, non satis excultus doctrina putaretur, utebanturque ea et publice et privatim, pace et bello? Siquidem Cretenses ducem in proeliis lyram habuisse dicantur, Sparta quoque illa fortissima ac gravissima, illa severa ac stoica civitas, tibiis incensa ferebatur in hostem.⁵⁹

Il brano è assai notevole perché, in proporzione alla sua breve estensione, è affollato da una grande quantità di notizie sulla musica greca antica tra mito e storia. Se ne deve dedurre che l'insegnamento musicale presso la Ca' Gioiosa doveva includere anche informazioni di carattere, per così dire, storico-musicale. Nessun testo greco o latino a noi noto contiene tutte insieme le informazioni qui riportate da Sassolo; come fonte di una di esse egli menziona esplicitamente Cicerone,⁶⁰ per quanto riguarda le altre, si possono riconoscere reminiscenze di altri autori greci e latini (Platone, Plinio, Boezio, Quintiliano).⁶¹ Ma c'è un'opera, scritta in greco, che ne contiene un

⁵⁸ Cfr. soprattutto IOANNIS DELIGIANNIS, *The study and reception of Plato at the school of Vittorino da Feltre*, cit., pp. 117, §§ 3-5; 120, §§ 20-23.

⁵⁹ IOANNIS DELIGIANNIS, *The study and reception of Plato at the school of Vittorino da Feltre*, cit., pp. 120-121, §§ 23-25; il passo è citato anche in CARLO VECCE *Gli umanisti e la musica. Un'antologia di testi umanistici sulla musica*, Milano, Pubblicazioni dell'I. S. U. - Università Cattolica, 1985, pp. 41-42.

⁶⁰ Il riferimento deve essere a *Tusc. I 2*, 4.

⁶¹ EUGENIO GARIN, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, cit., p. 528, segnala Plin., *NH*, 7, 56, 57; Boeth., *Mus.*, 1, 20; Quint., 1, 10, 14; sul discepolato di Olimpo presso Marsia, che è ben attestato da più fonti, valgano, per tutte, Plat., *symp.*, 215c; Sud., § 118 Adler; o 219 Adler; sull'educazione musicale di Socrate, da lui ricevuta in tarda età, l'informazione di Sassolo dipende indubbiamente da Cic., *sen.*, 26 e Quint., 1, 10, 13 (in effetti, entrambi gli autori latini si riferiscono allo studio di strumenti a corda, mentre Sassolo parla di canto; ma questa può essere considerata una differenza poco significativa); la notizia relativa al maestro che gliela impartì, il citaredo Conno, deriva invece da Plat.,

numero straordinariamente rilevante, e che, per molte di esse, è testimone unico. Si tratta del *De musica* attribuito a Plutarco, testo che, come abbiamo visto (§ 4), è contenuto sia nel *Marc. Gr.* VI 10, sia nel *Neap.* III C 1. Nel breve volgere di poche righe, si possono individuare, nella pagina di Sassolo, riprese di diversi passi specifici dell'opera, che vale la pena di passare in rassegna una per una.

Di una statua di Apollo quasi del tutto identica a quella qui descritta da Sassolo abbiamo notizia soltanto dal *De musica* plutarco:

14, 1136A: καὶ ἡ ἐν Δῆλῳ δὲ τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ [*scil.* τοῦ Ἀπόλλωνος] ἀφίδρυσις ἔχει ἐν μὲν τῇ δεξιᾷ τόξον, ἐν δὲ τῇ ἀριστερᾷ Χάριτας, τῶν τῆς μουσικῆς ὀργάνων ἐκάστην τι ἔχουσιν· ἡ μὲν γὰρ λύραν κρατεῖ, ἡ δ' αὐλούς, ἡ δ' ἐν μέσῳ προσκειμένην ἔχει τῷ στόματι σύριγγα.⁶²

Per spiegare le due differenze che si notano tra questo testo e quello di Sassolo, riguardanti la collocazione della statua (ἐν Δῆλῳ per il *De musica*, in *Delphis* per Sassolo) e lo strumento musicale imbracciato da una delle tre Cariti (αὐλούς per il *De musica*, *cytharam* per Sassolo), si deve considerare che Sassolo avrà richiamato il passo del *De musica* a memoria, senza un puntuale riscontro dei particolari; in effetti, che una statua di Apollo fosse collocata a Delfi dev'esser gli apparso del tutto naturale; d'altra parte, l'ipotesi di un'elaborazione personale, magari sulla base dell'uso congiunto di un'altra fonte, sembra poco verisimile: una statua di Apollo a Delfi è sì menzionata in *Schol. Pind. Ol.* 14, 16, ma si può certamente escludere che Sassolo conoscesse questo testo.

Sassolo ci presenta poi Iagnide come inventore dell'auletica e padre di Marsia. La sola notizia sulla paternità di Marsia è attestata, tra altre fonti, anche dalla *Suda*,⁶³ un testo che, come ho detto, era certamente ben noto nell'ambiente della scuola di Vittorino e doveva circolare tra gli allievi.⁶⁴ Ma il testo nel quale si trovano, in analoga contiguità e per di più a due riprese, entrambe le notizie su Iagnide è ancora il *De musica* attribuito a Plutarco:

5, 1132F: Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας [...] ἔφη [...] Ὑάγνιν δὲ πρῶτον αὐλῆσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτα Ὀλυμπον
7, 1133E τὸν δὲ Μαρσύαν φασὶ [...] εἶναι [...] Ὑάγνιδος υἱόν, τοῦ πρώτου εὐρόντος τὴν αὐλητικὴν τέχνην.⁶⁵

Euthyd., 272c, 295d; *Menex.*, 235e e *Cic., Ad fam.*, 9, 22, 3, testi tutti che dovevano essere ben noti all'interno della Ca' Gioiosa.

⁶² Da MARION MULLER-DUFEU, *La Sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2002, pp. 138-141 emerge che, oltre all'autore del *De musica*, gli unici altri autori antichi a parlare di una statua raffigurante Apollo collocata a Delo sono Pausania e Atenagora, che ne offrono descrizioni molto più stringate e ne attribuiscono la fattura ad Angelione e Tetteo, artisti collocabili cronologicamente intorno alla metà del VI sec. a. C.: cfr. Paus., 9, 35, 3: καὶ Ἀγγελίων τε καὶ Τεκταῖος † ὅσοι γε Διονύσου † τὸν Ἀπόλλωνα ἐργαζόμενοι Δηλίοις τρεῖς ἐποίησαν ἐπὶ τῇ χειρὶ αὐτοῦ Χάριτας; il passo è corrotto (cfr. l'apparato di MAURO MOGGI in MAURO MOGGI, MASSIMO OSANNA, *Pausania. Guida della Grecia. Libro IX. La Beozia*, testo e traduzione a cura di M. M., commento a cura di M. M. e M. O., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2010, p. 170) ma il senso, per quanto qui ci interessa, è chiaro; cfr. anche il commento di MAURO MOGGI e MASSIMO OSANNA, *ibidem*, p. 417 (dove però va corretta la svista per la quale si dice che la statua descritta nel passo del *De musica* appena citato reca l'arco nella mano sinistra e le Cariti nella destra: in realtà la situazione è esattamente invertita); Athenag., *Legat. pro Christ.*, 14, 61; un accenno è anche in Paus., 2, 32, 5; il *De musica* riferisce una tradizione che data il manufatto a un'epoca antichissima: οὕτως δὲ παλαιὸν ἐστὶ τὸ ἀφίδρυμα τοῦτο, ὥστε τοὺς ἐργασαμένους αὐτὸ τῶν καθ' Ἑρακλέα Μερόπων φασὶν εἶναι.

⁶³ Cfr. *Sud.*, o 219 Adler: Ὀλυμπος, Μαίονος, Μυσός, αὐλητὴς καὶ ποιητὴς μελῶν καὶ ἐλεγείων, ἡγεμὼν τε γενόμενος τῆς κρουματικῆς μουσικῆς τῆς διὰ τῶν αὐλῶν· μαθητὴς καὶ ἐρώμενος Μαρσύου, τὸ γένος ὄντος Σατύρου, ἀκουστοῦ δὲ καὶ παιδὸς Ὑάγνιδος.

⁶⁴ Cfr. *supra*, p. 11, con nota 55.

⁶⁵ È molto probabile che entrambe le notizie affondino le proprie radici nella scoliastica alessandrina a Platone e a Eschilo (cfr. *Schol. in Plat. Min.*, 318b; *Schol. in Aesch. Pers.*, 937-940), ma è del tutto improbabile che questo tipo di letteratura fosse noto all'interno della Ca' Gioiosa. Nella letteratura latina, le due notizie sono attestate soltanto in *Apul., Flor.*, 3: Hyagnis fuit, ut fando accepimus, Marsyae tibicinis pater et magister [...] primus Hyagnis in canendo manus discapedinavit, primus duas tibias uno spiritu animavit, primus laevis et dexteris foraminibus, acuto tinnitu et gravi bombo, concentum musicum miscuit.

Anche in questo caso, dunque, l'individuazione del testo greco ripreso da Sassolo può ritenersi sicura.

Ancora, l'informazione sull'invenzione dell'enanarmonico da parte di Olimpo, che Sassolo menziona qualche riga più avanti, non può non dipendere dal *De musica* plutarcheo, che è l'unico testo a noi noto a tramandarcela:

11, 1134F: Ὀλυμπος δέ, ὥς Ἀριστόξενός φησιν, ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἐναρμονίου γένους εὐρετῆς γεγενῆσθαι· τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικά ἦν.

E il fatto che l'autore del *De musica* dichiari esplicitamente la propria dipendenza da Aristosseno (fr. 83 Wehrli) conferma ulteriormente che Sassolo dipende a sua volta da questo testo, giacché cita anch'egli Aristosseno come fonte della notizia.⁶⁶

In Sassolo, l'asserita tradizione (*dicitur*) relativa all'importazione del modo Frigio in Grecia da parte di Olimpo non trova alcun riscontro nelle fonti a noi note, ma può essere utile rileggere alcune notizie a lui relative, anch'esse presenti solo nel *De musica* plutarcheo. Due di esse riguardano l'importazione, da parte di Olimpo, di pratiche e generi musicali. In nessuno dei due casi si fa riferimento specificamente al modo Frigio, ma, vista la provenienza di Olimpo dalla Frigia, si deve intendere che pratiche e generi da lui importati erano considerati originari di quella regione. A 5, 1132F si dice che Olimpo importò in Grecia i κρούματα (κρούματα [...] εἰς τοὺς Ἑλλήνας κομίσαι); il termine va riferito alla musica strumentale, e, nel caso specifico, considerando che Olimpo è notoriamente un auleta, a quella per αὐλός.⁶⁷ A 7, 1133E si dice che egli importò i νόμοι ἁρμονικοί (τοὺς νόμους τοὺς ἁρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα), ossia - se qui, com'è verosimile, la terminologia deriva da dottrina aristossenica - la musica enarmonica, che, come abbiamo visto, era stata da lui stesso 'inventata' (11, 1134F)⁶⁸. Altri tre passi presentano Olimpo come innovatore nel campo specifico della musica frigia. Da 11, 1135B si apprende che Olimpo introdusse la divisione del semitono anche nelle composizioni frigie (τὸ ἡμιτόνιον διηρέθη ἔν τε τοῖς Λυδίοις καὶ ἐν τοῖς Φρυγίοις). A 19, 1137D si dice che Olimpo non ignora la νήτη συνημμένων, che anzi adopera non solo nell'accompagnamento strumentale (κατὰ τὴν κρούσιν), ma anche nella melodia (κατὰ τὸ μέλος), sia nei canti in onore della Magna Mater, sia in altre composizioni frigie. A 33, 1143B leggiamo che Olimpo diede vita a una sua personale configurazione melodica e ritmica del genere enarmonico, ponendolo nel tono frigio e mescolandolo con il peone epibato. Ora, mi pare lecito ipotizzare che una conflazione (più o meno consapevole) di questa doppia serie di informazioni su Olimpo - *importatore* di musica in Grecia da un lato, esperto cultore di musica *frigia* dall'altro - possa essere all'origine della notizia che leggiamo in Sassolo.

Non c'è alcun dubbio, invece, che la tradizione che considera Anfione il primo citarodo e la notizia sui nomi dei maestri di musica di Platone derivino a Sassolo dal *De musica* plutarcheo, l'unica fonte a noi nota che riferisce entrambe le informazioni:

3, 1131F-1132A: Ἡρακλείδης [...] τὴν κιθαρωδίαν καὶ τὴν κιθαρωδικὴν ποίησιν πρῶτόν φησιν Ἀμφίονα ἐπινοῆσαι

⁶⁶ La notizia ricorre anche in un passo successivo del *De musica*, stavolta senza indicazione esplicita della fonte: 29, 1141B: καὶ αὐτὸν δὲ τὸν Ὀλυμπον ἐκεῖνον [...] τό [...] τῆς ἁρμονίας γένος ἐξευρεῖν φασί; in questo caso, a rivelare una dipendenza da dottrina aristossenica è la terminologia tecnico-specialistica adoperata: la perifrasi τὸ τῆς ἁρμονίας γένος si deve infatti ritenere derivata dal termine ἁρμονία, adoperato da Aristosseno col significato di γένος ἐναρμόνιον (la formulazione più esplicita è in Aristox., *El. harm.*, 2, 44, 23 = p. 55, 22-23 Da Rios; per gli altri riferimenti si veda l'*Index verborum* di ROSETTA DA RIOS, *Aristoxeni Elementa harmonica* R. D. R. recensuit, Romae, Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1954, p. 143, s. v. ἁρμονία); per l'analoga notizia che si legge in [Plut.], *De mus.*, 7, 1133E, anch'essa con tutta verosimiglianza dipendente da dottrina aristossenica, cfr. qui oltre.

⁶⁷ Cfr. il commento di Andrew Barker *ad loc.* in ANDREW BARKER, *Greek Musical Writings: I. The Musician and his Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 209, nota 30, e, sul valore del termine, le osservazioni di ELEONORA ROCCONI, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Edizioni Quasar, Roma 2003, pp. 35-39; l'accezione è antica almeno quanto *carm. pop.*, 878 Page.

⁶⁸ Per la terminologia tecnico-specialistica, cfr. nota precedente.

17, 1136F: πάνυ γὰρ προσέσχε τῇ μουσικῇ ἐπιστήμῃ Πλάτων, ἀκουστὴς γενόμενος Δράκοντος τοῦ Ἀθηναίου καὶ Μετέλλου τοῦ Ἀκραγαντίνου.⁶⁹

Sull'impiego della musica in contesti guerreschi, Sassolo precisa che i Cretesi, in battaglia, tenevano come condottiero il suono dello strumento a corde, mentre gli Spartani erano incitati ad attaccare i nemici dal suono dello strumento a fiato (*Cretenses ducem in proeliis lyram habuisse, Spartha [...] tibiis incensa ferebatur in hostem*). Informazioni simili, anche se non perfettamente corrispondenti a queste, si possono rintracciare in diversi testi greci e latini.⁷⁰ La differenza più evidente concerne le informazioni sugli strumenti musicali adoperati dai due popoli; ma soprattutto, ed è importante sottolinearlo, alcuni autori parlano soltanto degli usi di uno dei due popoli, altri soltanto dell'altro; chi, come Gellio, parla di entrambi, lo fa in due distinti contesti;⁷¹ soltanto due autori, sui quali torneremo tra un attimo, parlano *sia* dell'uno *sia* dell'altro in un medesimo contesto, come appunto fa Sassolo. Degli usi cretesi danno notizia, a quanto pare, soltanto Strabone e Gellio, entrambi sottolineando la funzione ritmica della musica in battaglia; quanto agli strumenti, però, Gellio invece della *lyra* menziona la *cithara*, mentre Strabone parla dell'impiego congiunto di αὐλός e λύρα.⁷² Le fonti relative agli usi spartani sono più numerose, e concordano quasi tutte con l'informazione riportata da Sassolo, riguardante l'adozione dello strumento a fiato; soltanto Quintiliano e Pausania testimoniano un impiego congiunto dei due tipi di strumento.⁷³ Il racconto di Tucidide si riferisce, con dovizia di particolari, a una circostanza particolare: gli Spartani, in occasione della battaglia di Mantinea del 418 a. C., avanzarono al suono dell'aulo; lo storico sottolinea che la musica non aveva una funzione religiosa ma pratica: serviva a imprimere alla marcia un ritmo lento e costante e a tenere serrate le fila.⁷⁴ Il brano di Tucidide è esplicitamente richiamato da Gellio, il quale, da parte sua, aggiunge che gli Spartani avanzano in battaglia non al suono di *cornua* o *tubae*, ma delle *tibiae*, precisazione questa presente anche in Pausania e in

⁶⁹ Quest'ultimo passo è riconosciuto come fonte di Sassolo anche, recentemente, da IOANNIS DELIGIANNIS, *The study and reception of Plato at the school of Vittorino da Feltre*, cit., p. 110; con la sola eccezione di BENEDICT EINARSON, PHILIP DE LACY, *Plutarch's Moralia*, XIV, cit., p. 388, tutti gli editori accolgono una proposta risalente a Cobet e, in luogo dell'unanimente tramandato Μετέλλου, stampano Μεγίλλου: cfr. FRANÇOIS LASSERRE, *Plutarque. De la musique*, cit., p. 54, nota 1; LEO CITELLI in GIULIANO PISANI - LEO CITELLI, *Plutarco. Moralia II*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1990, p. 402; in effetti, l'antroponimo Μέτελλος, chiaramente derivato dal *cognomen* romano *Metellus* non sembra attestato nelle fonti letterarie greche prima del II sec. a. C.; quanto invece al nome dell'altro maestro, soltanto Wytenbach propone di correggere la lezione Δράκοντος, unanimemente tramandata, in Δάμωνος, con evidente anacronismo: Damone era stato maestro di Pericle, una generazione prima di Platone; stando a Wehrli, la notizia risalirebbe ad Aristosseno (fr. 82 Wehrli); il solo Metello di Agrigento è nominato da Plutarco in *Praec. ger. reip.* 806D.

⁷⁰ Per le considerazioni che seguono ho tenuto presente l'elenco di fonti fornito da LEO CITELLI in GIULIANO PISANI - LEO CITELLI, *Plutarco. Moralia II*, cit., pp. 414-415, dal quale ho eliminato Polyb., 4, 20, 12 in quanto non riguarda usi spartani ma arcadi (il passo pertinente è invece IV 20, 6), e al quale ho aggiunto Quint. I 10, 14, già segnalato peraltro da EUGENIO GARIN, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, cit., p. 528.

⁷¹ Gell., 1, 11, 1 (a proposito degli Spartani); 6 (a proposito dei Cretesi).

⁷² Gell., 1, 11, 6: Cretenses quoque proelia ingredi solitos memoriae datum est praecinente ac praemoderante cithara gressibus; Strab., 10, 4, 20, 22-26: τακταῖς δέ τισιν ἡμέραις ἀγέλην πρὸς ἀγέλην συμβάλλει μετὰ αὐλοῦ καὶ λύρας εἰς μάχην ἐν ῥυθμῷ, ὥσπερ καὶ ἐν τοῖς πολεμικοῖς εἰώθασιν (*scil.* οἱ Κρήτες).

⁷³ Quint., 1, 10, 14: Duces maximos et fidibus et tibiis cecinisse traditum, exercitus Lacedaemoniorum musicis accensos modis; Paus., 3, 17, 5: οἱ Λακεδαιμόνιοι τὰς ἐξόδους ἐπὶ τὰς μάχας οὐ μετὰ σαλπύγων ἐποιοῦντο ἀλλὰ πρὸς τε αὐλῶν μέλη καὶ ὑπὸ λύρας καὶ κιθάρας κρούσασιν.

⁷⁴ Thuc., 5, 70: Ἀργεῖοι μὲν καὶ οἱ ξυμμαχοὶ ἐντόνως καὶ ὀργῇ χωροῦντες, Λακεδαιμόνιοι δὲ βραδέως καὶ ὑπὸ αὐλητῶν πολλῶν ὁμοῦ ἐγκαθεστῶτων, οὐ τοῦ θείου χάριν, ἀλλ' ἵνα ὁμαλῶς μετὰ ῥυθμοῦ βαίνοντες προσέλθοιεν καὶ μὴ διασπασθεῖν αὐτοὺς ἢ τάξεις, ὅπερ φιλεῖ τὰ μεγάλα στρατόπεδα ἐν ταῖς προσόδοις ποιεῖν; il testo di Tucidide doveva essere ben noto all'interno della scuola di Vittorino, come testimonia il fatto che un volume contenente Tucidide è menzionato nella lista dei libri inviati a Gian Pietro da Lucca e che un importante manoscritto contenente Tucidide, l'attuale *Traject. Gr.* 6, fu vergato appunto da Gian Pietro: cfr. MARIAROSA CORTESI, *Libri e vicende di Vittorino da Feltre*, cit., p. 93; MARIAROSA CORTESI, *Libri greci letti e scritti alla scuola di Vittorino da Feltre: fra mito e realtà*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, cit., pp. 405-406; ciò nonostante, sembra piuttosto inverosimile supporre che l'asciutta formulazione di Sassolo possa dipendere da un racconto così accuratamente circostanziato.

Polibio.⁷⁵ Plutarco, nella *Vita di Licurgo*, menziona addirittura il brano eseguito in battaglia dagli auleti, il Καστόρειον μέλος, diffondendosi sul fatto che la musica dell'aulo imprimeva il ritmo alla marcia, contribuiva a tenere serrate le fila, incoraggiava e conduceva al combattimento i soldati infondendo in loro calma e gioia.⁷⁶ Luciano fornisce un'ulteriore conferma sull'uso e la funzione dell'αὐλός in battaglia da parte degli Spartani, la cui vita associativa - sostiene - era costantemente accompagnata dalle Muse.⁷⁷

A fornirci, in un medesimo contesto, in contiguità, informazioni sugli usi di *entrambi i popoli*, sono soltanto Polibio e il *De musica* plutarceo. Ma mentre Polibio non distingue gli strumenti musicali adoperati da ciascuno di essi, attribuendo anzi a entrambi l'uso dell'αὐλός,⁷⁸ nel *De musica* una tale distinzione è presente, sicché si può senz'altro ritenere che anche in questo caso esso costituisca la fonte delle informazioni date da Sassolo.⁷⁹

26, 1140C: πρὸς οὓς [scil. τοὺς πολεμικοὺς κινδύνους] οἱ μὲν αὐλοῖς ἐχρῶντο, καθάπερ Λακεδαιμόνιοι, παρ' οἷς τὸ καλούμενον Καστόρειον ἠϋλεῖτο μέλος, ὅποτε τοῖς πολεμίοις ἐν κόσμῳ προσήεσαν μαχεσόμενοι. οἱ δὲ καὶ πρὸς λύραν ἐποίουν τὴν πρόσοδον τὴν πρὸς τοὺς ἐναντίους, καθάπερ ἱστοροῦνται μέχρι πολλοῦ χρήσασθαι τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς ἐπὶ τοὺς πολεμικοὺς κινδύνους ἐξόδου Κρητῶν.⁸⁰

Ora vale la pena osservare che, mentre le fonti greche richiamano la funzione ordinatrice e aggregante della musica in generale e dell'αὐλός in particolare, dal testo di Sassolo emerge che per gli Spartani le *tibiae* hanno una funzione eccitante; un'analogia funzione della musica, esercitata impiegando presumibilmente sia *fides* sia *tibiae*, viene registrata soltanto da Quintiliano, sicché si potrebbe ritenere che, per questo aspetto, pur nella sicura dipendenza dal *De musica* plutarceo, Sassolo abbia subito anche l'influsso dell'autore latino, la cui opera era del resto ben nota all'interno della scuola di Vittorino.⁸¹

⁷⁵ Gell., 1, 11, 1: Auctor historiae Graecae gravissimus Thucydides Lacedaemonios, summos bellatores, non cornuum tubarumve signis, sed tibiaram modulis in proeliis esse usos refert non prorsus ex aliquo ritu religionum neque rei divinae gratia neque autem, ut excitarentur atque evibrarentur animi, quod cornua et litui moliuntur, sed contra, ut moderatiores modulatioresque fierent, quod tibicinis numeris temperatur; il testo di Pausania è riportato *supra*, alla **nota 73**, quello di Polibio alla **nota 78**.

⁷⁶ Plut., *Lyc.*, 22, 4-5: ὁ βασιλεὺς ἅμα τὴν τε χίμαιραν ἐσφαγιάζετο καὶ στεφανοῦσθαι παρήγγελλε πᾶσι καὶ τοὺς αὐλητὰς αὐλεῖν ἐκέλευε τὸ Καστόρειον μέλος· ἅμα δ' ἐξῆρχεν ἐμβατηρίου παιᾶνος, ὥστε σεμνὴν ἅμα καὶ καταπληκτικὴν τὴν ὄψιν εἶναι, ῥυθμῷ τε πρὸς τὸν αὐλὸν ἐμβαίνοντων καὶ μῆτε διάσπασμα ποιοῦντων ἐν τῇ φάλαγγι μῆτε ταῖς ψυχαῖς θορυβουμένων, ἀλλὰ πρῶως καὶ ἰσχυρῶς ὑπὸ τοῦ μέλους ἀγομένων ἐπὶ τὸν κίνδυνον; alla Ca' Gioiosa era presente un volume contenente le *Vite* di Plutarco, ossia l'attuale *Laur. plut.* 69, 1, vergato a Mantova da Gerardo da Patrasso, e molto probabilmente visto da Ambrogio Traversari nel corso della sua visita del 1433; svariati allievi di Vittorino si esercitarono a tradurre in latino le *Vite*, con ogni probabilità a partire proprio dal testo contenuto in quel manoscritto (cfr. MARIAROSA CORTESI, *Lettura di Plutarco alla scuola di Vittorino da Feltre*, in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, a cura di Vincenzo Fera, Giacomo Ferraù, I, Padova, Editrice Antenore, 1997, pp. 429-455, in part. 430; MARIAROSA CORTESI, *Il Plutarco di Gian Pietro da Lucca tra esercizio scolastico ed erudizione: primi aneddoti*, in *Il ritorno dei Classici nell'Umanesimo. Studi in memoria di Gianvito Resta*, a cura di Gabriella Albanese, Claudio Ciociola, Mariaros Cortesi, Claudia Villa, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 180-193); tuttavia, non sembra plausibile ipotizzare che il passo di Sassolo possa dipendere direttamente da quello della *Vita di Licurgo* di Plutarco.

⁷⁷ Luc., *Salt.*, 10: Λακεδαιμόνιοι μὲν, ἄριστοι Ἑλλήνων εἶναι δοκοῦντες [...] ἅπαντα μετὰ Μουσῶν ποιοῦσιν, ἄχρι τοῦ πολεμεῖν πρὸς αὐλὸν καὶ ῥυθμὸν καὶ εὐτακτὸν ἔμβασιν τοῦ ποδός· καὶ τὸ πρῶτον σύνθημα Λακεδαιμονίοις πρὸς τὴν μάχην ὁ αὐλὸς ἐνδίδωσιν. τοιγαροῦν καὶ ἐκράτουν ἁπάντων, μουσικῆς αὐτοῖς καὶ εὐρυθμίας ἡγουμένης; anche Luciano era autore ben noto alla Ca' Gioiosa, come dimostra l'attuale *Laur. plut.* 57.6, contenente i *Dialoghi*, vergato e postillato da Gian Pietro da Lucca: cfr. SEBASTIANO GENTILE, *I codici greci della Biblioteca Medicea privata*, in GUGLIELMO CAVALLO *et alii*, *I luoghi della memoria scritta*, cit., p. 173, scheda 51.

⁷⁸ Polyb., 4, 20, 5-6: οὐ γὰρ ἡγητέον [...] τοὺς παλαιοὺς Κρητῶν καὶ Λακεδαιμονίων αὐλὸν καὶ ῥυθμὸν εἰς τὸν πόλεμον ἀντὶ σάλπιγγος εἰκῇ νομιστέον εἰσαγαγεῖν (passo richiamato, con omissioni, da Athen., 14, 626a).

⁷⁹ Lo ha ipotizzato, recentemente, anche IOANNIS DELIGIANNIS, *The study and reception of Plato at the school of Vittorino da Feltre*, cit., p. 111.

⁸⁰ Il testo parla dei due popoli in un ordine inverso rispetto a quello presente in Sassolo, ma anche questo si può spiegare immaginando che quest'ultimo abbia richiamato il *De musica* a memoria.

⁸¹ Un volume contenente Quintiliano è presente al n. 7 della lista dei libri inviati a Gian Pietro da Lucca, e un'edizione del testo, che vide la luce nel 1471, fu curata da Ognibene da Lonigo: cfr. MARIAROSA CORTESI, *Libri e vicende di Vittorino da Feltre*, cit., p. 89.

Tutti questi esempi, addotti dall'allievo biografo per difendere l'operato didattico del maestro in campo specificamente musicale, sembrano richiamati dalla memoria più o meno vivida dell'insegnamento da lui impartito agli allievi della Ca' Gioiosa e confermano come meglio non si potrebbe che la fonte imprescindibile di esso dovette essere il *De musica* attribuito a Plutarco.

6. Conclusioni

Da quanto detto fin qui appare chiaro che l'impostazione data all'insegnamento della musica da Vittorino doveva comprendere sia la teoria musicale matematica, fondata anche sull'uso di trattati e manuali scritti in greco, sia la pratica vocale e strumentale e una certa forma di 'storia della musica', i cui contenuti sono almeno in parte enumerati nel *De Victorini Feltrensis vita ac disciplina* di Sassolo da Prato. Una tale messe di informazioni non trova posto né nella manualistica tradizionale in latino, né nei manuali tecnici in greco, che pure venivano studiati, copiati e interpretati all'interno della scuola. L'unico testo che le contiene praticamente tutte è il *De musica* di Plutarco, opera che non poteva non esserne la fonte, e che dunque veniva effettivamente utilizzata all'interno della scuola. Non possiamo precisare meglio i termini di questa utilizzazione, ossia se essa venisse proposta in lettura agli allievi, magari soltanto a quelli che avevano scelto di approfondire lo studio della musica, o se costituisse la fonte delle informazioni alle quali Vittorino attingeva per preparare le proprie lezioni sull'argomento. Ad ogni modo, il brano di Sassolo da Prato costituisce la più antica attestazione della lettura e della fruizione di quest'opera in Occidente, che non potevano avvenire se non per mezzo dei manoscritti, presenti a Mantova, che la contenevano, il *Marc. Gr.* VI 10 e/o il *Neap.* III C 1. Che anche gli altri testi contenuti in questi manoscritti venissero letti e studiati approfonditamente in chiave specificamente 'musicologica' sembra assicurato dalla massiccia presenza di *marginalia* e *notabilia* di carattere tecnico specialistico apposti da Gian Pietro da Lucca nel *Neap.* III C 1, e che offrono abbondanti materiali per ricerche future.